Художника

КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.

От Сезанна до Супрематизма.

КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.

ИЗДАНИЕ

…ела Изобразительных Искусств

НАРКОМПРОСА.

…ных

…КОМПРОСА

Художника

КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.

От Сезанна до Супрематизма.

Критический очерк.

ИЗДАНИЕ

Отдела Изобразительных Искусств

НАРКОМПРОСА.

17-я Государственная типография, 7-я рота, 26.

Новую меру пятую оценки и определения Современности, Искусств и Творчеств об'являю экономию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем, техники, машин сооружений, так и искусств: живописи музыки, поэзии, ибо последние суть системы, выражения внутреннего движения, иллюзированного в мире осязания*).

Сезанн — выпуклый и сознательный индивидуум осознал причину геометризаций и не подсознательно указал нам на конус, куб и шар, как на характерные разновидности, на принципах коих нужно было строить природу, т. е. приводить предмет к геометрическим простым выражениям.

Сезанн, — можно сказать, законченная трактовка мира по образу и подобию мира классических отношений и заданий; им заканчивается искусство, державшее на привязи предметного изобразительного искусства нашу волю, заставляя итти в хвосте творческих форм жизни. Сезанн был один и долго и много ему пришлось работать и быть в опале французской и русской критики; клеймо шарлатана и рекламиста было вычеканено ими и пропечатано на простынях газет.

С выставок его гнали. В настоящее время критика относится к нему с почтением и выносит его на пьедестал, и приходится краснеть за своих товарищей, критиковавших Сезанна, Миле, Курбе и др. Но это не указ, критику окружает новое движение искусства — кубизм, футуризм, супрематизм и она ему тоже привешивает те же ордена шарлатанства (См. „Рус. Ведом." критика Осоргина, „Речь" Бенуа — „Известия Моск. Цент. Исп. Ком." Р. С. Ф. С. Р. № 84 за 1919 г.). Но искусство новаторов привыкло и идет своей дорогой и не сегодня завтра осилит мещанский критический мозг и станет крепко, как жизнь.

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию.

---

*) Эпиграф из книги К. Малевича „О новых системах в искусстве"

Итак Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления, расцветшего в лице Брака, Пикассо, Леже, Метценже и Глеза во Франции и было выдвинуто в России с новым уклоном аллогизма.

Сезанн дал толчок к новой фактурной живописной поверхности, как таковой, выводя живописную фактуру из импрессионистического состояния; формою дал ощущение движения форм к контрасту, что можно наблюдать в произведениях Сезанна, где все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости, что все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью или об'емом, и что сам об'ем контрастен плоскости.

Эти чрезвычайно важные для будущего развития кубизма намеки, не были сразу взяты кубистами как суть подлежащую развитию. Кубисты интуитивно в глубине своего сознания восприняли эту схему контрастов, но осуществить ее не могли, иначе как через академическую, на вид логическую, задачу, заключающуюся в исчерпывающей полноте представленной вещи.

Оставив как будто в стороне Сезанна, они приступили к трактовке предмета со всех сторон. Они рассуждали, что до сих пор художники передавали предмет только с трех сторон, пользуясь трехмерным измерением, тогда как мы знаем, что предмет имеет шесть, пять, десять сторон, и чтобы полнее его передать, как в действительности он есть, необходимо изобразить все его стороны. Академизм давал нам только три стороны, если можно сказать, красот предмета, но остальные стороны были от нас в картине скрыты; мы видим собор о одной стороны, но он красив с другой, третьей, снаружи так же красив как и внутри, следовательно перед кубистами возникла огромная академическая задача достигнуть полной передачи вещи. Улрекая старый академизм, они сказали, что мало изобразить вещи только с тех сторон, которыо видим, мы должны еще изображать их со стороны знания. Мы знаем, что в самоваре есть труба и решетка, мы знаем, что в соборе — алтарь, арки, и если все стороны знания и видения соединим, то получим действительную поплноту вещи. Такая мысль была моментом наивысшего развития академического протокола в кубизме; это было стремление разума, как логического охранителя, который только и стоит на пороге, как страж, и боится, как бы чего не случилось в искусстве неестественного. Так он верит в то, что все, что с натуры рисуется, то все естественно и на-

учил нас верить этому, заявив, что череп его давно оставил природную естественность, ибо дано ему ходить, но он построил себе паровоз и даже захотел летать по небу, это же противоречие природе. К естественности он привел и кубистов, и они стали строить предметы так, чтобы все их стороны были видны; до некоторой степени можно было их построения приравнять к интересному чертежу с планами, об'емами, разрезами и проекциями. Каждый такой план, самой понятной для машины — автомобиля, становился непонятным в чертежах инженера, получалось и у кубистов, что изображенный предмет на холсте для многих стал непонятен, ибо зритель не мог уловить единства всех форм в целом. Но эта точка зрения не могла долго держаться, чисто живописное движение скоро вышло на свой творческий путь, отказавшись от всяких вещей, как таковых. Оказалось, что вся сила была не в том, чтобы передать полноту вещи, а наоборот распыление и разложение на ее составные элементы были необходимы как живописные контрасты. Вещь рассматривалась интуитивной стороной, как собрание противоречий живописи и начертательных линий, которые нужны были, как материал для постройки новой живописной уже конструкции, но не узко утилитарной технической. И поэтому в начале развития первой стадии кубизма натура приводилась к абстракции, геометрической простоте об'емов. Лицо натурщика писалось анфас и профилем, как контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы.

Когда кубистическому сознанию удалось победить первую логическую трактовку предмета, как сдвигов, новыми выводами, освободившимися от предмета, кубисты (вторая стадия) сказали, что если художник находит мало необходимых живописных, фактурных, начертательных, об'емных, линейных и др. форм в данном предмете, для его конструкционного построения, то он волен взять таковые в другом и собирать необходимые элементы до тех пор, пока его построение достигнет нужного напряжения гармонийных и динамических состояний. Ввиду таковых выводов первое предположение кубизма о полной трактовке предмета было анулировано новым логическим выводом, — что выявление в пространстве разного времени предмета было лишь для того, чтобы на плоскости сконструировать разновидность единиц в новую кубистическую ассиметрию единства.

Такой сдвиг натуры был выявлением на плоскости разнообразных форм времени того момента, когда была усво-

ена новая гармонийность и система построения, новая связь прямых, кривых, об'ема, рельефа, контррельефа, цвета, плоскостей, фактуры и материалов, как таковых и из перечисленных возможностей возникло новое материальное тело (третья стадия) гармонийных кубистических выражений в пространстве. В строении возникло два момента видимой статики и движения, как динамического нарастания форм.

До кубизма находили интересным предмет, как таковой и как живописное содержание определенного, фактурного и цветового насыщения, не могли иначе передать живописное содержание, не перенося всю форму предмета, который мешал чистому, непосредственному выражению живописи. Предмет был таким же подспорием и у импрессионистов в разрешении чисто световых операций.

Необходимость перенесения предметности на живописный холст происходит потому, что живописец не имеет основы, не обладает инициативой постройки чисто живописного организма.

Сезанн несмотря на огромное чувствование живописного в предмете, дает только небольшие сдвиги форм, но чисто живописной конструкции не мог дать, хотя стремясь к конусу, кубу, шару, указал на них, как на фигуры организационных живописных построений.

Его автопортрет в собрании С. И. Щукина в Москве лучшая живописная работа; он не столько видел лицо портрета, сколько вложил в его формы живописное, которое не столько видел, сколько чувствовал. Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное.

Главною осью кубистического построения была прямая и кривая. К первой шли прямые, образуя угол и кривые, к кривой обратно, на этих осях группировались разновидности живописных фактур: лакированной, заносистой, матовой, располагались наклейки, как фактурная и начертательная, разновидность, вводился гипс, корпусная фактура; конструировалось все так, чтобы достигнуть кубистического фактурного и формового ритма и конструктивного единства между элементами живописных начертательных форм.

Кубисты впервые начали сознательно видеть, знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы. Ничего нет в природе, что было бы единично, все состоит из многих элементов и возможностей сравнений. Возьмем лампу — она состоит из самых разнообразных единиц как форм так и живописных.

Техническое сложение создало организм лампы из массы отдельных разнообразных единиц, получился живой организм, ниоткуда не скопированный, тоже и кубистическое построение слагается из самых разнообразных единиц в определенную организацию.

Если цель сложения организма лампы было горение, освещение, то кубистическое сложение — выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков в культуре мирового перевоплощения.

Кубистам незачем было трактовать предмет и перетаскивать его на холст со случайно находящимися в нем живописными содержаниями; тот кто делал вещи, не думал о выражении в них живописного, а думал о техническом их назначении и преодолении формою пространства, фиксируя изображением вещи культуру современного. Также должен художник думать о живописном, но не техническом, должен выстроить живописную систему, как живое тело.

Кубистическая конструкция стремится к экономии, отвергая повторение однообразных форм — повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции,—простым выражением, геометричностью об'емов, плоскостей, прямых, кривых являет собою экономию, не вдаваясь в поверхностные комбинации академической натуры ее трактовки.

Если раньше строили натюр-морт, то составление его из разных предметов и было несознательным подходом к разновидности форм. Натюр-морты компановались и собирались по цветовому, живописному, эстетическому чувству, два, три предмета гармонировали по цветовому, живописному и количественному живописному весу, но гармония формовая исключалась, также все предметы зависели от линии, на которой они стояли, тогда как кубизм рассматривает все предметы, как сумму их.

Художник, абсолютный живописец, должен выявлять и живописное тело. Кубисты, благодаря распылению предмета вышли за предметное поле, и с этого момента началась чисто живописная культура. Живописная фактура начинает расцветать, как таковая, выходит на сцену не предмет, а цвет и живопись.

Кубизм выводит из зависимости от окружающих творческих форм природы и техники и ставит художника на абсолютную, изобретательскую, непосредственную творческую дорогу. Ему не нужно ни историческое, ни биографическое—бытовое, ни портретная отрасль, а эпизодами

и трофеями жизни пусть займутся фотографы, художникам же необходимо создавать новые и новые формы и бежать вместе с мировыми изсбретениями.

Кубизм, кроме конструктивных, архитектонических и философских содержаний, имеет разнообразную живописную фактуру. Живописная фактура рассматривается не только масляная, но также гипсовая, штукатурная (как живописные и цветовые соотношения), в строении конструкции вводится и материал, но только не как таковой, а как живописное, разнохарактерное, индивидуальное сложение живописного цвета. Мы встречаем или до иллюзии написанную доску с выраженными слоевыми особенностями или натуральные введения, которые рассматриваются как слоистое живописное, фактурное и начертательный рисунок, стекло, жесть, медь и др. материалы вводятся также не как таковые, а живописные.

Не все бывает живописное, что написано маслом, мы можем написать чищенный медный таз, послуживший поводом для живописного выявления формы таза, местом развития живописного действа; и может быть написан таз, как таковой, будет передана медь, материал, но живописного в нем ничего не будет.

Развитие живописной культуры в кубизме достигло правильной системы; в нем выяснилась живопись и через него стало ясно отношение к предмету и природе и через кубистическую систему мы должны культивировать выводы, образуя новые и новые конструкционные живописные построения.

Живописец на мир смотрит не как на предметы — леса, реки, как таковые, а смотрит, как на живописные растения, что живопись растет лесом, горою, камнем и т. д. Для него все разновидности, свойства и качества ничто иначе, как живописные разницы. Оттого при построении живописных форм необходима система их построений, закон конструкционного взаимоотношения форм. Как только выстроится таковая конструкция, она будет выражать собою новый физический вывод и станет предметностью на ряду со всеми мировыми живописными растениями.

Если рассмотрим кубизм со стороны живописной, то найдем в нем наибогатейшую систему развития растущей живописи; его конструкция состоит из распределения наиразнообразнейших форм живописных разниц. Живописное действо расцветает разными фактурами — и смешанными цветовыми и единым цветом, матовой, блестящей, шероховатой, слоистой, узорчатой, прозрачной, стеклянной и т.

Разности строятся так, чтобы не ослабить друг друга, а наоборот ярче выразить каждую форму и фактуру, для чего и выискиваются их нетождественность, но контрасты.

Кубизм не есть буржуазное разложение, как понимают его социалисты, кубизм — орудие распыляющее существующие суммы предыдущих выводов и закрепощений творческой стороны живописных движений; раскрепощение художника из подражательного подчинения вещи к непоeредственному изобретению творчества.

Кубизм раскрепостил живописные ветви, в воле художника живопись стала расти. Как природа разлагает труп на элементы, так старые живописные выводы кубизм распыляет и строит новые по своей системе. Природа поступает так, выключая и разлагая предыдущую свою культуру, выводя заключения и образуя сумму нового вывода культуры. Ничто не является разрывным, отдельным, пришедшим с другой стороны, но все идет по одной магистрали и из одного пути вытекает — из выводов движения. Пересыпающиеся песчинки через свое движение образовали камень, и обрушившийся камень с горы своим вращением дал мысль о создании колеса. Колесо дало идею повозки, следовательно произошло распыление камня на несколько выводов. Выводы, распыляя друг друга, образовали новые распыления, из которых составлялись последующие, и, может-быть, движение камня через долгий путь своего разложения и дало распыление единиц, выразившихся в сложном выводе паровоза, — в свою очередь вошедшего в соприкосновение с другими соображениями на экономических и других движениях.

Выстроенное кубистическое тело не есть противное жизни, оно новый вывод из предыдущих сложений живописного движения, не имеет ничего национального, географического, отечественного, не узко народного.

Итак, если наши представления и воля были до сих пор связаны природой в смысле подражания прямого и подражания под разными видами стилизаций претворений, то в кубизме мы приходим к непосредственному с ней единству. Она требует этого, ибо через наши уста растет ее преобразование.

Если для Клода Моне были живописные растения на стенах собора необходимы, то тело собора было рассмотрено им как грядки плоскости, на которых росла необходимая ему живопись, как поле и гряды, на которых растут травы и посевы ржи. Мы говорим, как прекрасна рожь, как хороши травы

лугов, но не говорим о земле. Так должны рассматривать живописное, но не самовар, собор, тыкву, Джиоконду.

И когда художник пишет, насаждает живопись, а грядой ему служит предмет, то он должен так посеять живопись, чтобы предмет затерялся, ибо из него вырастает видимая живописцем живопись. Но если вместо живописи заблестит чищенный таз, тыква, горшок, груша, кувшин, то будет гряда, на которой ничего не взошло.

Для последних движений живописного искусства огромное указание дали Сезанн — кубизму и Ван-Гог — динамическому футуризму.

К Ван-Гогу подходили с такой же точки анекдотичности, так же рассматривали со стороны естественного, неестественного и психологического. Но Ван-Гог подходил к натуре, как к грядам. Кроме увода из видимых форм живого мира, чисто живописных фактур, он увидел в них живые движущиеся элементы; он увидел движение и устремленность каждой формы. Форма была для него ничем иным, как орудием, через которое проходила динамическая сила. Он увидел, что все трепещет от единого вселенского движения, перед ним было действо — преодоление пространства и все устремлялось в его глубины. В мозгу его происходило неимоверное напряжение динамического действа, которое виделось ему сильнее нежели в травах, цветах, людях и в буре. Движения ростков его мозга, в стихийном порыве, сомкнулись в черепе, и, может-быть, не найдя выхода, должны были задохнуться в рытвинах его мозга.

Его пейзажи, жанры, портреты служили ему формами выражения динамической силы, и он спешил в растрепанных иглообразных живописных фактурах выразить движение динамизма; в каждом ростке проходил ток, и его форма соприкасалась с мировым единством. Все приписываемые Ван-Гогу чисто импрессионистические задачи были так же ошибочны, как и родоначальнику импрессионистов — Моне, который искал в тени и свету живописной фактуры, а второй — в динамике фактурного цвета.

Но благодаря тому, что у Ван-Гога, Сезанна, Моне все перечисленные действа были в подсознательном зародыше, они подпали под всевозможный хлам предметности, усугубившиеся критикой, покрывшей их общей скатертью импрессионизма.

Несмотря на все скатерти, подсознательное-интуитивное росло и в конце концов сезанновский „импрессионизм“ развился в кубистическое тело, а Ван-Гог — в футуристический динамизм. Последний с большой силой начал выра-

жать динамику через разлом и пробег вещей, бросаемых энергичной силой на путь вселенского единства движения к преодолению бесконечнаго.

Футуризм отказался от всех знаков зеленого мира, мяса и кости и обнаружил формы динамического выражения в новом железном мире, обнаружил новый знак — символ скорости машины, которая в миллионах видов готовится бежать в новые пляжи будущего и лишь по какому-то неясному представлению разума бегает по шару земли и пожирает все попадающееся, как бы насыщая свою утробу для долгого путешествия; и благодаря тому, что разум не может расстаться с багажем кухмистерских, мечется из стороны в сторону в полях „экономическо-харчевых гряд".

Как Сезанн, так и Ван-Гог живописное строили на эстетическом действе и образование фактур во многом зависело от пропорционального эстэтического смешения количества цветовых лучей, из которых образовали слоистую или щетиновидную шероховатую фактуру. Сезанн развивал в фактурных слоистых поверхностях тяжесть, Ван-Гог — устремленность фактурных волн к выходу из предметов; самые предметы были для него формой наибольшего насыщения динамической силы.

Но все построение живописных масс особой фактурной системы не имеет. Сезанн только шел к абстрагированию природных тел, так как видел в них только живописные поверхности и об‘емы, потому предмет был связан с ним как весом и живописными содержаниями, а Ван-Гог еще и динамическим движением.

Кубизм приходит к определенной системе построения живописных формовых разновидностей, строя всю конструкцию исключительно на развитии живописных фактур, сопоставляя их противоречивость поверхностей для общего напряжения и остроты живописной концепции. В построение кубистической конструкции кубизм не ограничивается статикою — он вводит и динамическое ощущение; насыщая форму живописью,—а замыкает и сжимает форму до чрезвычайно большого давления силы, так что сама форма начинена взрывчатостью; с другой стороны—весом, тяжестью, монументальностью, последнее почти является основанием кубизма в первых его стадиях. Будучи монументальным — конструкция зависит от основания фундамента, с которого будет расти живописное монументальное построение, композиция изображения зависит от основания, и от обоих— завершается верх построения произведения. Так как кубизм основывается на элементах предметного, черпает раз-

новидности видимого мира вещей, то приступая к построению живописной поверхности он устанавливает свою зависимость от натуры. Если, допустим, перед нами стоит натурщик, — устанавливаем прежде всего оси, по которым распределены живописные формы; натурщик послужит фундаментом или планом, который разовьется в живописную постройку. Распыляя натурщика, его об'емы, прямые, кривые линии и включая материализованное пространство формообразований, мы развиваем постройку живописного организма, вырастающего из натурщика, завершаясь совершенно отвлеченными формами, возникшими от развития конструкционных контрастов. При сооружении кубистической постройки нами руководят или монументальность или легкость от этих задач строится весь живописный фактурный росток.

В сезанновских работах сущностью была тяжесть, весомость вещи, которую Пикассо удалось развить в своей женщине, в упоре, который достиг такой силы, что шар земной от его упора смог бы повернуться в обратную сторону (смотр. собрание С. И. Щукина в Москве). Но по мере приближения Пикассо к кубизму его работы становятся легкими, эстетическими и только в „человеке с кларнетом" достигает развития монументальности и динамического содержания; последнее настолько сильно, что самое живописное угасает. В этой вещи динамичность форм достигает последнего момента кубизма, после чего дальнейшее динамическое развитие уже находит себе место в футуризме и супрематизме.

В искусстве живописи существуют два момента—тяжесть и легкость. Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван-Гога—легкому. Тяжесть Сезанна медлительное движение; Ван-Гог тоже тяжесть, но лишенная медлительности, а следовательно больше обеспечена в длительности нарастания в пространстве. Чем сильнее и крепче хочет художник построить тело, тем фактура и формы будут насыщены весом и монументальностью постройки.

Тяжесть, статика, момент длительности — распыляется кубизмом. Кубизм время развития движения статической медлительности, но так как сам по себе основан на статике, то система его определена известной границей, после которой кубизм не может развивать своего движения, так как границы его определяются основанием фундамента конструкций и согласием противоречий.

Если кубизм скован фактурною живописною зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности, и эстетическое действо в связи взаимоотношений живописных пропорциональностей пятен, выходит за борт, ибо связующей сипой служит динамическая зависимость. Если во вращении города пробегают черные, белые, красные, синие, желтые пятна людей и вещей, то они находятся в зависимости от движения, но не во взаимном цветовом соотношении. Само же движение города, сконцентрирование миллионов форм человеческого творчества, стремится, бежит распутать запутанный клубок человеческого движения, прямой и ясной магистралью футуризм в своих выражениях находится в центре движения и передает бег в сконцентрированной форме, переходя в высшую динамическую станцию.

Отношение футуризма к предметам, машинам, исключительно к миру городского творчества, было такое же как у Моне к Руанскому собору—в живописным смысле. Для футуризма предметы и машины не были, как таковые, но были средствами, символами, выражающими скорость динамики. Если кубисты и академисты, весь до футуристический мир искусства, рассматривал предмет, как содержание живописи, то футуризм рассматривал машинальность, как динамическое содержание Выходя за пределы целого предметного выражения нового железного мира, футуризм находится в последней стадии предметного выражения движения, сделав новые системы построения таковых.

Когда установили законы перспективы, для изобразительного искусства была установлена привязь. Для художника было установлено стойло, в котором он должен был оперировать.

Горизонт, образовавший кольцо, синее небо, крыши и были зданием академических упражнений, конторой всяких дубликадов. В ящике под голубым небом вращалось наше сознание, ударяясь лбом в торчащие звезды, луну, солнце; не было никакого выхода из академической конторы фабрикации „понятных“ дубликатов, классических древних бухгалтеров. Привыкли к конторе, и до сих пор большинство молодежи стремится к конторке, к калиграфическому, ясному и „понятному“ почерку предков. Не многие сейчас уже примкнули к „непонятным“ движениям искусства, сбросили классических Венер Милосских со своих плеч, как ненужный багаж для современности. И так был создан перспективный клинообразный путь, замыкающийся точкой схода своих лучей в клинообразном пути, это был путь

искусства, так видели весь мир. Живописное искусство не могло спорить с философией, свободной от всяких путей. Оно замкнулось и ходило только до точки схода, не смея перекинуться за нее.

И перспективный клин имеет уже большое влияние на сознание человека. В познавании и видении мира наше тело всегда двигалось по перспективным линиям, но благодаря тому, что точка схода все удалялась, тело наше не чувствовало над собой и под собой сходящихся линий, если бы они оставались такими не зыблимыми, как для искусства, то и тело наше росло по форме клина, как и искусство.

Искусство в перспективном клине двигалось к трактованию того, что было перед ним, и мир рассматривало только с этой точки; для нас не существовало мира ни снизу, сверху, с боков, сзади, мы только догадывались о нем. И когда искусству понадобилось развернуть рост своего тела, пришлось разбить клиноперспективную катакомбу. Мир стал рассматриваться по иному, мы обнаружили многогранное его движение и стали перед задачей полноты его передачи; отсюда и возникли системы и законы, современные нашему познанию.

Наступило чистое познание в искусстве фактурных ценностей как таковых, не требующих линейного архитектурного построения домов. На плоскости холста они содержали в себе живописное фактурное содержание. Фактурные построения строились на своих взаимоотношениях или контротношениях, и не тождественность в живописном изображении построение дома анулировалось потребностью живописной.

Была обнаружена динамика энергичных сил вещей, которая также передавалась, как фактурная живопись.

Футуризм выяснил положение места изобразителя движущегося мира, человек образует собою центр, кругом которого происходит движение; выяснил, что такое вовсе не происходит только в одном радиусе клинообразного схода, а происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу, человек стоит осью, кругом которой движется миллион механизмов; и так как видеть мир еще не значит видеть его глазами, но видеть мир можно и знанием и всем существом, а так как футуризм заинтересован только во вседвижении передать силу мечущихся организмов города, переходя к мировому динамизму, передавая общее состояние вращения, то в нашем психическом фиксируется новое реальное представление о современном состоянии нашего

миропонимания, или же в психическом мире мозг наш отражает, как в зеркале, свои реальные состояния.

Ясно станет каждому протестующему против футуризма, что движение мира и в деталях, его города, зритель является центром всего театра действий и чтобы представить весь театр действий необходимы новые выводы и законы для их выражения. Если мы привыкли рассматриватъ только часть движения какой либо улицы, то, конечно, мы привыкли видеть несколько человек, повозок, домов и то только в самом незначительном крошечном движении, выражающимся в поднятии ноги, небольшом уклоне фигуры; движение паровозов показывалось только тем, что пар и дым шли противоположно бегу, и если бы паровозы были бездымные, то художнику никогда не удалось бы показать их движение.

Став на точку зрителя, находящегося в центре движения театра, футурист начал строить свое изображение сразу со всех сторон; так как от него пошли все линии радиуса и в каждом делении линий совершалось движение, вдали, вблизи от центра, по прямому и пересекающим его линиям, то, конечно, обывателю, привыкшему видеть нескольке карет и именно карету трудно разобраться в новом массовом движении города, в котором вдобавок все изображения служат по стольку поскольку их форма необходима как контрастное взаимодействие усилия выражения динамичности.

И если рассмотреть с точки зрения академизма, как передачи действа, то ясно, что футуризм пошел к более сложному и полному выражению сумм движущейся городской энергии. Энергия динамика города Москвы, Берлина, Нью-Иорка футуристически может быть представлена, как мера реального напряжения.

Все направление в искусстве, выражающееся в движении, также стремилось по своей современной линии развития движения и когда по его линии достигло нового более сильного напряжения, то сами формы, как движущиеся знаки стали иными, то ясно, что футуризм, как больший выразитель дал иную картину движения, дал собранную силу напряжения. И если в дальнейшем движении энергичные знаки будут итти к своему развитию, то силомеры искусства будут расти.

Футуризм еще не развил вполне своей системы, в нем еще многое можно развить в дальнейшем, но наше сознание неимоверно идет дальше и развивает новые знаки в пути бесконечного преодоления и может быть, что новый супре-

матический вывод уведет к новым системам за пределы предметной путанницы к чисто энергийной силе движения.

Мировая энергия идет к экономии и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков и революция ничто иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция. Без особых предлогов революция не происходит и потому разум выводит всевозможные предложения. Революция всегда стоит на распылении всех экономических выводов предыдущего. Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с тою же единою бесконечною целью.

Кубизм—искусство распыляющее, превращающее сумму или суммы старых заключений, равносильных единиц, чтобы из них вывести новый экономический материальный вывод. Сейчас время особое, может быть, никогда не было такого времени, время анализов и результатов всех систем, некогда существовавших, и к нашей демаркационной линии века принесут новые знаки. В них мы увидим несовершенства, которые сводили к делению и розни и, может быть, от них возьмем только рознь для того, чтобы выстроить систему единства.
